

други. Така че с основание би могло да се говори за „драматургичен“ стрясък на Елин Пелиновия разказ, разказ, изтъкан от репликите на действащите лица и ремарките на автора и обгърнат с лиричните внушения на пейзажа. Не случайно ранните разкази на Елин Пелин са били толкова често и толкова естествено играни по селските сцени: това са готови пиески, с ярка сюжетно-драматична ситуация („драматичен конфликт“), със стремително развитие на действието, с характерен и динамичен диалог и, на всичкото отгоре, с точни и проникновени авторски ремарки и ясен и логичен мизансцен. Човек има чувството, захващайки един Елин Пелинов разказ, че завесата се вдига и героите заиграват. Събитийността, динамиката на разказа не изbledнява от диалога, не ѝ тежи неговата характерологична функция: напротив — съчетавайки се с последната, тя става още по-явна. Диалогът, репликата става формата, в която живее и се проявява събитието в разказа.

Пейзажът наред с диалога заема изключително широко място и изпълнява сложно-своеобразна функция в творчеството на Елин Пелин. Може да се каже, че редица разкази са, грубо казано, „направени“ от два основни елемента — диалог и пейзаж. Пейзажът у Елин Пелин носи сложна и новаторска за времето си художествена функция (на нея и особено на пейзажите ще се спрем отделно). Но в структурата на разказа пейзажът също се подчинява на водещата роля на събитието, следва неговият път и логика, обслужва в последна сметка него, макар по-сложно и по-косвено, отколкото портретните штрихи, авторските ремарки и репликите на героите. Той също рядко се дава обособен и завършен, в повечето случаи се изгрещва пътем, с леки движения на четката, съобразно разгрещането на сюжета. Дори когато пейзажът е по-цялостен (например в „Закъснялата нива“, „Напасть Божия“ или „По жетва“), той не е описание на обстановка, не е предварително разчистване на терена, на който да се разиграе самостоятелно събитието. А — така да се каже „душата“ на събитието, неговата лирическа струна, която зазвучава хармонично при всяко придвижване на разказа. Затова той следва хода на действието и когато е само бегъл штрих, музикална нотка, и когато е цял музикално-пейзажен къс. Неговата сила, продължителност и тембър се регулират от развоя на събитието. Така е изградена — и вградена в разказа — природата в „Ангелинка“, „Старият вол“, „Задушница“, „Косачи“, „Вдовец“, „Мечтатели“, „Хитрец“, „Край воденицата“ и много други.

Оттам — от начина, по който изникват и се съчетават действия, портрет, диалог, пейзаж, авторски текст иде тази лекота и естественост, тази рядка убедителност, с която се разгъват разказите на Елин Пелин: развивайки се, събитието самичко обраства с плът и кръв, настица се с въздух и багри, оживява и заговаря с хора, лица, природа — именно защото се развива. Авторът няма нужда да спира действието, за да ни покаже един или друг характер, пейзаж, чувство, мисъл — те сами блискават при всеки завой на пътя.

Така — сложен, но хармоничен — потокът на разказа се носи неотклонно към края. А това — какъв ще бъде краят на разказа, как ще свърши „хрумването“ е от решаващо значение за разказвача Елин Пелин. Сам той, говорейки за себе си, дебело подчертава, че не може да седне да пише, докато не му стане напълно ясен краят на разказа. „Работата в разказа е, според мене, да му знаеш края, да знаеш как трябва да свърши.

Пътникът, ако не знае къде отива, ще излезе на друго място. Трябва точно да знаеш“.¹

Това говори Елин Пелин, а го потвърждават неговите разкази. Техният край няма само външно композиционно значение: той не е заключителен акорд, не е закръглящ епизод или миниатюрен епilog — Елин Пелин както не обича прологите, така не обича и епизодите; а — развързката на една житейска ситуация. Там, в края, е кулминацията на събитието и там се разкрива неговият смисъл. Затова краят не е само финал, а ръководен момент, градивен фактор на разказа: друг край, друга развързка, друго събитие — други герои, друго идейно художествено звучение, друг разказ. Ако Нане Стоичко не отсече върбата, ако Христина не пристане на Дъбака, дядо Матейко — не изкаже отношението си към бирниците (тук развързката е „словесна“), ако Андрешко не изиграе съдията и Лисичката — стражаря, ако Станчо и Стоилка не се вземат, Ивка не се убие, Лазо не напусне косачите, Стоян и Пена не осиновят намереничето, Матре не си разкаже как е утрепал коня на съседа — те изобщо не биха се изградили като характери и като образи, а заедно с тях би останал неосъществен и разказът. Това, какво ще стане с героя, съответно как ще постъпи той, е не само решаващият детайл в духовния му портрет — тук именно е съсредоточена ударната сила на разказа.

Едно бегло сравнение с Йовков ще открие разликите. Значението и мястото на „края“ в Йовковите разкази е по-друго. Преди всичко краят в Йовковите разкази далеч не винаги носи най-големия идейно-художествен товар, както при Елин Пелин, и далеч не играе такава решаваща роля в изграждането на образа, в разрешаването на проблема. Много време, сиреч страници преди да стигне до оня епизод, който у един Елин Пелин би бил ярката развързка, категоричното разрешение, безспорният връх и окончателният край на разказа, Йовков е обрисувал вече хората си, осветлил е проблемите, напластил е редица епизоди, вмъкнал е дори малки по-къси разказчета в големия разказ. Остава да се сумира вече разказаното и внушеното в един последен епизод-равносметка, епизод-заключение. Много страници преди да се разболее и да настъпи просветлението му Сали Яшар ни е вече ясен като човек — с неговата мъдрост, дълбочина и творческо горене, и „Песента на колелетата“ — като проблем. Такива са и Люцкан, дядо Давид, дядо Васил Крайналията (от „На Игликина поляна“ където кулминацията се дели между смъртта на стария хайдутин и разказа му за Курта), Боянов, Сарандовица (както се има предвид целият цикъл) и много други. Йовковите финали рядко носят нещо качествено ново, най-малкото — не в такава степен като Елин Пелиновите; те са доразрешаване на онова, което се е вече разрешавало в редица етапи, потвърждение на онези черти, които са се наслагвали все по-плътнo в продължение на редица епизоди. Краят у Йовков е повече логичен и сумиращ, отколкото решаващ, повече следствие, отколкото развързка. Защото е по същество функция от характеристиките на героите, докато при Елин Пелин — обратно, — характеристиките са функция от развързката, обуславят се от изхода на събитието. Йовков строи разказите си така, че да даде характери и чрез тях — проблеми; за целта му е нужно да покаже героите си колкото се може по-пълно и затова той наслагва редица случки и епизоди, така че понякога е

¹ Елин Пелин. Беседа с писателите.

трудно да определиш кой от тях е главният. Главното — то остава другаде, зад тях; то не е в случката, в събитието, а в човека и проблема. Напълно е обяснимо недоумението на Елин Пелин — кой е центърът в „Белите рози“ на Йовков: Елин Пелинов разказ никога не дава повод за подобни недоумения. Йовков поставя героите си ту в едно, ту в друго положение, осветлява ги от една, от втора, от трета страна. Разказът заприличва на една сложна психологическа панорама, която във финала полъчва само своето обобщение. Затова Йовков не бърза да стигне до него. А Елин Пелин бърза — в края е главният му удар: чрез развързката той казва това, което има да каже на хората. Измени ли се тя, всичко се изменя, защото за него именно събитието — и чрез него героите — носи обективната и решаваща правда и смисъл. Затуй именно Елин Пелин смята края по-важен от началото: „И е по-хубаво да знаеш края, отколкото началото. Началото все щеше налудка, край трябва да те ръководи винаги, — защото в края ти искаш да кажеш нещо на хората...“

И Елин Пелин строи разказите си така, че преди всичко да покаже какво става на село, какви случаи има там. Той намира типичното събитие и чрез него и в него разкрива хората, характерите, проблемите. Не случайно той подчертава толкова пъти, че за него главното е сюжетът — него търси той, търси сюжетното зърно, сюжетната завръзка, а не например изразителната дума, както някои други писатели. Когато записва в тефтерчето си, записва не отделни думи или изрази, а диалози или пък интересни положения, случки — все зърна, драматургически заредени, все зародиши, които могат да получат сюжетно развитие. И той формулира с рядка тънкость и точност: „Героите трябва да си ги приспособява човек към сюжета. Те са ми потребни, за да си оправдая сюжета.“

Това е, струва ми се, ключово положение за поетиката на Елин Пелин, за художественото му виждане и творчество. Зад този категоричен примат на сюжета над героите стои приматът на света над хората, приматът на събитието над участниците му, стои дълбокото убеждение на Елин Пелин, че животът се развива независимо от хората. Нещата стават чрез хората, без тях те не могат да станат — но те следват своя закономерност, която не зависи от хората. Тя се налага над човека, моделира го или го мачка, според случая или според конкретното съотношение на силите. Това е едно дълбоко вънредно, стихийно-реалистично художническо виждане, зад което стои в случая един стихийно-материалистичен мироглед. Съдбата на Елин Пелиновите герои се определя от съдбата на света, който той рисува.

А неговият свят — сиреч неговото село (защото селото е светът на художника Елин Пелин в най-хубавото и най-характерното, което той е създал), е отчетливо разделено на две: на сиромаси и чорбаджии, ограбени и грабителни, измамни и измамници, потиснати и потисници.

Това разделение е безвъзвратно и непримирумо. Осъзнаването му е може би най-важният факт в творческата биография на Елин Пелин. То е пречупило веднаж завинаги под определен ъгъл неговото художническо възприемане на действителността и решително е повлияло върху цялата му поетическа система.

Типичният елинпелиновски сюжет например се ражда именно в сблъскването на тези две половини — два свята. А типичният елинпелиновски герой влиза в разказа с точния си социален адрес: той е

или „сиромас“, сиреч бедняк, дете на бедняци, ратай, сирак, циганин, крадец, скитник, дребен чиновник, народен учител; или — чорбаджия, бакалин, поп, кмет, стражар, съдия. Или от света на голите и босите и на тия, които се мъчат да им помогнат; или от света на експлоататорите, на техните слуги и тяхната държава. Социален безотечественик у Елин Пелин няма. По този пункт у него съществува безвъпросна яснота. С тази уговорка, че докато едни случки-сюжети представляват пряко сблъскване на двата свята в лицето на техните представители, в другите големият социален конфликт стои непосредствено зад случката като неин двигател, нейна обща причина, генерален обуславящ фактор. Така Андрешко се сблъсква със съдията-изпълнител, Липо — с бакалчето, селските момци и учителят — с чорбаджиите и пона, душат на учителя — с ангела, пратеник на ситите и властите, Ивка и Добрян — с богатия поп, а стражарският ботуш стъпква едва цъфналата Иглика: двата свята влизат в пряк конфликт помежду си и този конфликт движи разказа.

Наистина в много разкази като „Косачи“ или „Спасова могила“, „Задущинца“, „Мечтатели“, „Летен ден“, „Край воденицата“ и др. случката протича изцяло отсам социалния водораздел, разгръща се в социално еднородна среда — все между сиромаси, все между свои. Пружините ѝ обаче лежат от татък водораздела и Елин Пелин изрично сочи това. Лазовата драма например се е завързала преди петимата косачи да се съберат да пощуват край Марица: косачите са оставили жените си — тръгнали са „голи голтаци с коси на рамо и просеник в торбата“ — защото ги е подгонила сиромашията; както са тръгнали дядо Захари и Монката да дирят изцеление на Спасова могила, защото не могат да отидат при доктор, който „лекува изведнъж“, а чичо Горан и Рустем мечтаят, защото немощията и безцравие то са ги обрекли на пълно социално и гражданско безсилие. Елин Пелиновите драми са завързани мимо героите. Героят с неговите житейски обстоятелства обуславя така да се каже само конкретните вариации в протичането на драмата — самата драма той не може да премахне. „Ние сме хванати в сръкмето“ — резюмира бащата на Липо в „Престъпление“ — и колкото повече шаваме, толкова повече се заплитаме“. Самата драма се обуславя от друго — от това към кой от двата свята принадлежи героят, дали е вътре в сръкмето или му дърпа вървите: „защо-то“ на случката в Елин Пелиновия разказ принадлежи не на хората, а на обществото им. Теоретически Липо може и да не убие, ако не е сприхав и в дадения момент не е доведен до последната степен на отчаянието и озлоблението. Но характерно е, че Елин Пелин избира тъкмо такъв характер и такива обстоятелства — те са му нужни „за да си оправдае сюжета“. . . . Тук няма схема, нито обединяване, а правдива хармония между обективната необходимост и живата индивидуалност на героя.

Затова и психологическият казус — ще издържи ли Лазо натиска на ревността или ще побегне назад при булката си, се превръща в социален. Свилен и Милена прегрешават, защото „сиромашията е крива“, Пелинко, Дядката, Късето прият по жетва, защото „и да работиш и да не работиш — все то, сиромаси сме“, Нане Стоичко подивява, защото е одрипавил и „окапал“ като кучето и то като него: всички те доиграват като битово-психологически своите драми, които са започнали зад сцената като социални. Трагикомическите истории на Лисичката, на Митре Мариин или на „госта“ Велин, сиромашките и сирашки съдби на Тотка,

на невеста Нена, на Иглика, учителските — на Маринка и Нонин, Олето и Сълза Младенова — всички се движат по руслото, прокопано от социалния водораздел на село. Разказваният личен конфликт непосредно израства върху един друг, свръхличен, и неизменното присъствие на този така да се каже „втори сюжет“ у Елин Пелин необикновено разширява хоризонта на разказа, придава му дълбочина и перспектива, обогатява цялостното му естетическо звучене. Какво биха били без това си „второ дишане“ разкази като „Вдоец“, „Хитрец“, „Сиромашка радост“, „Първи сняг“? — Анекдоти. „На Браздата“ — есенна импресия, „Задущница“ — хумореска. Съответно и проблемът в „Летен ден“ би бил вредата от пиянството и героите му — възмутителни лентяи, а в „Спасова могила“ — изобличаването на суеверията у старци като нещастния дядо Захарн (както горе-долу ги определят и някои изследвачи, когато решат, че разказът се изчерпва с фабулата). Нашият писател обаче така превръща случките си в разкази, че те зазвучават като сцени от голямата драма, която се играе у нас по Елин Пелиново време: разрухата на българското село под натиска на настъпващия капитализъм.

Тук не става дума за сравнително неголемия брой разкази — „Кумови гости“, „Ветрената мелница“, „Старият вол“, „Гост“, „Сиромашка радост“ — в които не социалният конфликт, а душевният порив д в и ж и случката: нито Христина приставя на Дъбака, нито Стоян и Пена осиновяват подхвърленото дете непосредствено и главно защото са сиромаси. . . Социалността тук е другаде — в топлата симпатия, с която Елин Пелин е обгърнал любовта и бита на трудовите хора в село (защото и тези му герои живеят отсам водораздела); в обстоятелството, че тъкмо въпреки сиромашията, в техния живот има толкова красота, душевна сила и поезия. Техните случки не противоречат на класово заредените конфликти, а ги допълват, те обогатяват и отсенават картината на сиромашкото село и Елин Пелиновото отношение към него.

Естествено, Елин Пелин почва с това, че изобщо предпочита да взима случки — сами по себе си преки следствия от социалния конфликт на епохата, сюжети така да се каже обективно, по природа социални. Но и най-социалното събитие не е социологична схема, а като всяко живо събитие — сложно и живо цяло с много още страни и съставки: политико-гражданска, нравствена, психологическа, битова, естетическа и пр. За да стане събитието сюжет, трябва да се намеси авторът, който да го завърти и разработи откъм онази негова страна, която съпада с неговите задачи и интереси като художник. Йовков например така „завъртява“ дори подчертано социалното по природа събитие, че в центъра на разказа застава неговото нравствено-психологическо съдържание, душевната драма на героите. Разказът „Дядо Давид“ представлява типичен пример в случая. В глухия граничен пункт се прокарва телеграф и службата на куриера дядо Давид става излишна, излишен става и самият дядо Давид: един в класическия смисъл на думата социално-исторически конфликт, който по всички правила на Елин Пелиновата поезика би трябвало да застане в центъра на разказа, да го организира композиционно и зареди емоционално, да му стане идейният фокус, двигателят на действия и постъпки.

У Йовков обаче той буквално се загубва сред перипетиите на сложно-разрасналата се душевна драма на дядо Давид. Тази драма се е завързала дълго преди да се чуе за телеграф в Добруджа, дълго преди сам дядо Давид да стане куриер. В разказа тя не стои в причинна

връзка с прокарването на телеграфа, нито с настъплението на новото време изобщо (връзка има, но тя е друга и за нея ще стане дума по-нататък). Нравствено-психологическият конфликт изпреварва социалния и докрай доминира над него — точно обратното на Елин Пелиновите случки-драми, в които социалният конфликт изпреварва и доминира над психологическия. И прокарването на телеграфа се превръща само в един от епизодите на този дълъг, многоепизоден разказ. То само дава последния тласък на отдавнашната дядо Давидова драма, само оформя развързката, която би дошла и без него, по силата на една друга — нравствено-психологическа — необходимост, не по силата на социално-историческата необходимост, която извежда телеграфа чак в Добруджанската степ. У Йовков двете необходимости вървят успоредно, през целия разказ, за да се пресекат едва във финала.

Или „Тъмният герой“ на Вазов; неговата съдба е типична социална драма, драмата на дребиия търговец или занаятчия, пометен от голямата метла на Освобождението, която, разчиствайки националните и феодални окови, разчисти и пътя на капитализма у нас. Как би „завъртял“ тази съдба Елин Пелин! Но Вазов я завъртява в плоскост, различна и от Елин Пелиновата, и от Йовковата. Той разказва не за това например, как Ненко се бори с разорението, а за това как Ненко се бори с новата държава за своята човешка и гражданска чест. Конфликтът е граждански — политически и морален; проблемът и темата — политическото шайкаджийство, вулгарната и свирепа диктатура на току-що пипналата властта млада и хищна българска буржоазия. Стихията — и силата на Вазов е граждански-патриотичната и граждански-етичната страна на събитието; на Йовков — неговата индивидуално-човешка, нравствено-психологическа проблематика.

Значи ли това, че у Вазов и Йовков социалната страна на събитието чисто и просто отсъствува? — Съвсем не. Читателят я схваща достатъчно ясно, дори в отделни разкази като „По жицата“ и „Другоселец“ на Йовков или „Пейзаж“ на Вазов тя се издига до водеща тема, като зазвучава с една почти елинопелиновска сила, макар с чисто техни средства. Не бива да се забравя и обстоятелството, че и тримата — Вазов, Елин Пелин и Йовков — са израсли всеки по своему в широкото русло на критическия реализъм. А да разкрива по един или друг начин социално-класовите корени на герои и събития, да вписва личните съдби в социалната орбита на епохата — това е по начало родовата отлика, историческото завоевание на критическия реализъм и на литературата на XIX век изобщо. Въпросът, който ни интересува в случая не е — има ли я тази най-обща социалност у нашите трима автори; а — каква функция изпълнява тя в системата на творбите им.

Йовков и особено Вазов също не пренебрегват толкова важната за Елин Пелин социална принадлежност на героите. За читателя е ясно, че Йовковият Серафим е последен бедняк, Агата — заможен стопанин, чичо Митуш — пожизнен ратай, а Хаджи Петър — могъщ добруджански чифликчия. Повече от ясно е и социалното положение на баба Илийца, която повива внучето си в скъсано чердже, на ситата адвокатска двойка от „Балканските Ромео и Юлия“, на добродетелния луд Павле Фертига или на преусияващите сътрапезници от „Бъдни вечер в столицата“. Красноречиво говорят за това обстановката, занаятието, приказките, поведението им. Нещо повече — в това отношение Вазов и Йовков са по-изчерпателни от лаконичния Елин Пелин: Вазов — с деловитата си

осведоменост върху житейските обстоятелства на героя, с точното и сочно живописване на бит, обстановка, исторически момент; Йовков — със своето детайлно и сложно-изпитано характеризиране. Читателят може много нещо да научи от тях за хората, бита, социалните отношения и нравите на времето и да си направи понякога далеко отиващи изводи въз основа на наученото. Но докато у Елин Пелин социалната принадлежност на героя е факторът, който в последна сметка определя неговите постъпки и съдба, у Вазов и Йовков тя само слага своя печат върху им. Докато у Елин Пелин социалната принадлежност на героя е непосредствено свързана със сюжетното развитие, у Вазов и Йовков тя си остава част от характеристиката на героя, момента, обстановката. Тя дозаземлява реалистически разказа, придавайки историческа и социална плътност на героите и сюжета. Самото придвижване на сюжета обаче се осъществява от други сили.

Нима не е великолепно предадена социално-историческата участ на стария турчин Токмакчията от Йовковия „Съд“? Само позеленелите му чешпири от „най-евтин сатен“, колко говорят! „Съд“ обаче не е разказ за бавния залез на една умираща класа: не нейното умирање движи разказа. В разказа то си остава така да се каже дял от характеристиката на героя, то слага дълбокия си печат върху неговото поведение и облик, върху обстановката, момента, цялостната атмосфера на разказа. Затова „Съд“ не е разказ за драмата на бившия господар, не дори за психологията му, а за нещо друго: за силата на красотата и любовта. Тази сила кара почтения стар турчин да излъже — това е сюжетният възел, „но-то плус запетайката“ на разказа. Как се стига до тази лъжа пък е сюжетното му развитие. Съответно тя организира разказа, споява и разделя части, разпределя светлини и сенки, акценти и полутонове: тя обуславя композиционния му строеж. Това е сила, аналогична със силата, която движи тълпата селяни в „Албена“ — толкова социално различни от Токмакчията и социално разнородни помежду си. Пак тя върти в омагьосан кръг гостите на Антимовския хан и кара Шибил да слезе от Сините камъни, а беят да размаха бялата кърпа. Не ще и дума, беят реагира по един начин на красотата, дядо Власьо — по друг, Матаке от Преселци — по трети, както различно реагират на социалното тегло дядо Матей, Лисичката, Андрешко, Нонин, чичо Горан. Затова са и реалисти Йовков и Елин Пелин, защото не дават схеми, а живи хора — сложни резултати от сложна обусловеност. Но двигателят на тези живи сложности, който завръзва сюжетния възел на Йовковия разказ, дава посоката на сюжетното му развитие и определя неговия композиционен строеж и оттук нататък — идейното му звучене, не е от социално-историческо, а от етико-психологическо естество.

А стихията — и силата на Елин Пелин е в неизменното и категорично социално заземляване на случката с всички т. н. сюжетни и извъсюжетни средства, с които разполага той. Така, социалният адрес на героя е не само ясен, но той е изрично посочен, подчертан в Елин Пелиновия разказ. Конкретната случка може да носи интимно-личен или битов характер — ревност, любов, ловджийски страсти, сватувания, осиянования, дребни хитрини и кървави драми; но в нея винаги играят милите на Елин Пелин сиромаси, и техните разговори, постъпки, облик непрекъснато подчертават, че всички те са записани като дядо Матейко в черния тефтер още когато са се родили. Между другото знаменателно е, че думата „сиромас“ и край нея „сиромашия“, „сиро-

машки“, „сиромашта“ и пр. — тази едва ли не най-характерна и обемна, наситена със своеобразна експресия, истинска елинпелиновска „дума термин“ — звучи като словесен лайтмотив почти от всяка страница на неговите разкази: „...Мрат сиромасите, мрат, а сиромашията сѐ живее, не свършва сѐ („Вдовец“); „Кои ли се веселят? — Сиромашта. Пият („Задушница“); „Сиромаш“ съм, без дете бях три пъти по-сиромаш“ („Сиромашка радост“); „От сиромашия“ (пият и хитруват селяните — „Андрешко“); „Сиромашията е крива“ („Край воденицата“) и пр. и пр.; все настойчиви напомняния за голямата драма, която се играе непрекъснато зад сцената.

При това „напомнят“ сами героите. Елин Пелиновият герой по правило остро съзнава своето положение в обществото и е убеден, че именно това положение е изворът на всичките му беди. У дядо Матейко, у Дойно, Свилен, Андрешко, Липо, косачите край Марица, пиячите от Долно Ровинище, у крадеца Лисичката, дори в тъмния мозък на Нане Стоичко, та дори у малкия Монка — у всички живее така или иначе мисълта, че „сиромашията е крива“. Амплитудата на реакциите им е различна: едни се бунтуват, други убиват, трети хитруват, не вярват, иронизират, мразят — според характера си и обстановката. Но общото и важното е едно: никой не приема положението си, всеки активно реагира на него. За тях то не е орис, а сиромашия, т. е. хорско зло, обществена неправда, престъпна неуредица на света. Около него Елин Пелиновите селяни не са навъртели вълма от социал-религиозна мистика и най-малко от всичко — рабско умиление пред земната или небесна йерархия; когато господ не дава дъжд, селяните бойкотират черквата му („Напаст божия“), а когато съдията-изпълнител не разбира от човешка молба, закарват го в блатото („Андрешко“). Те мислят трезво и реално, имат по своему активно-критично отношение към действителността, и оттук — един чудесен хумор: герои, сродни духом с автора си.

(Тук — мимоходом казано — Елин Пелин вярно и ярко като никой друг в нашата литература е изразил една от най-ценните и, да се надяваме, една от най-трудно изкоренимите черти на нашия народ: неговия критичен дух и дързък плебейски демократизъм. Тия черти българската буржоазия от душа мразеше и за тях нейните както фашистували, така и либералстували „социалпсихолози“ и литератори написали маса глупости по адрес на нашия селянин и на Елин Пелин: това бил вроденият анархизъм на „българина“, тъмната, разрушителна стихия на „българската душа“, която се противяла срещу закон и дисциплина, варварският му славянски бунт срещу държава и цивилизация и пр. и пр. Странното е, че подобни тълкувания даваха и някои общо взето демократично настроени, дори левеещи се литератори — кое от мода, кое от еkleктично или повърхностно мислене.)¹

Тази яснота и рязка определеност на положения, позиции и отношения в разказите на Елин Пелин се подсилва още повече от категоричността на нравствените оценки и присъди в тях, от ярката изявеност на симпатии и антипатии. А те изцяло следват социалния водораздел на разказа. Те са социално поляризирани със същата рязкост и безвъпросна яснота. Няма добър чорбаджия у Елин Пелин, нито симпатичен полицаи или добродетелен министър. Няма чорбаджийска драма, нито чорбаджийска трагедия. За това е нужно авторът да е съзрял

¹ Вж. Д. Б. Митов. Белетристи, София, 1939, изд. „Вазова задруга“.

у тях поне зрънце ценност, за която обективно да си струва да съжалява човек, чиято загуба да представлява в някаква степен и загуба за народа. В света на имащите и силните Елин Пелин не намира такова зрънце. Може да се възрази — а старият Герак, а „Гераците“ изобщо? Но светът на стария Герак не е капиталистическото село, нито сам той — селски хищник-кулак. Старият Герак, някогашният полузадругар, получорбаджия, у когото собственическите недостатъци вървят ръка за ръка с патриархалните и трудови добродетели, сам загива под развалините на своята полузадруга, безмилостно разрушена от новия строй и неговите вълчи нрави.

Елин Пелин има и своите груби, глупави, подивели сиромаси (Нане Стоичко, Нане Вуте, мъжът на невеста Нена и пр.). За него обаче те не са виновници, а жертви — неосъществили се положителни герои, хора, на които „сиромашията“ не е позволила да стигнат мярата на своите възможности. Всичкото състрадание и нежност, на които е способен, всичкото си уважение, обич, умиление, възхищение и надежда Елин Пелин пази за своите сиромаси. От другата половина на света той не чака нищо. И положителният герой, който извиква възхищение, и героят-жертва, който иска разбиране, заслужава съчувствие и помощ, — живеят в Елин Пелиновите разкази отсам социалната граница. И неговите присъди не бъркат техния адрес никогa. Социалният критерий определя и съвпада с моралния, с гражданския и естетическия. За Елин Пелин това е въпрос, решен, така да се каже, по принцип, още преди да хване перото, та до края на живота му.

Каква разлика в това отношение между Елин Пелин, от една страна, и Йовков и Вазов, от друга! Гражданско-политическата основа на Вазовите авторски присъди не се покрива със социално-класовата основа на Елин Пелиновата. За Вазов „богатият“ не носи, така да се каже, печата на първородния социален грях на челото си. Добри патриоти и добри граждани, особено в широк либерално-демократичен смисъл, за Вазов може да живеят и в двата лагера. Оттук — добродетелните еснафи и чиновници, храбрите генерали, почените търговци и патриотичните свещеници, които така гъсто населяват неговите разкази и романи. Оттук и Йовковите чорбаджии-философи, разкаяните престъпници, чифликчиите-мъдреци, Вълкадин, който говори с бога (никога Елин Пелин не би позволил заможен селянин да разговаря с бога, пък изобщо неговите герои с бога не разговарят), Манолаки, който разбира, че земята трябва да си отиде при селяните, Хаджи Петър¹ — любителят на гълъби, Ройдю — прероденият хищник — и добри и лоши, и подядени от собственически страсти, и мъдри, просветлени. Защото Йовковите критерии са по-широки и от Вазовите: за него героите му са преди всичко х о р а, нравствено-духовни единици, всеки от които носи по една човешка вселена в себе си. Естествено е тогава Йовков да открива човешки плюсове и минуси и отсам, и отатък социално-класовата граница: индивидуалните качества не съвпадат абсолютно със социалната принадлежност на носителя им. Сампатиите и антипатиите на Вазов и Йовков са, така да се каже, разсеяни от двете страни на социалната граница, докато в Елин Пелиновия разказ те са рязко поляризирани на двата противоположни социално-класови фокуса.

Тук трябва да открием една скоба, за да не бъдем криво разбрани.

Не ще и дума, че Елин Пелин — тоя подвижен и критичен ум, така чужд на всяка схема и наивна идеализация — никога не е живял с примитивната илюзия, че в живота всички „богати“ са носители на всички индивидуални пороци, а всички „бедни“ — на всички добродетели. Както реалистите-художници и честните умове Вазов и Йовков безспорно разбират и показват, че трудовете и отрудените хора, взети като социална група, са извор и хранител на добродетелите на нашия народ в много по-голяма степен, отколкото имащите и силните на деня. Не е нужно да се изброяват творби и герои, за да се доказва това.

Но, като художник, Елин Пелин цели да покаже чрез отделния човек двата свята в тяхната социална същина, да разкрие социално-типичното в селските съдби и събития в колкото се може по-ярка и съгъстена форма. Нравствената или гражданската сложност на отделния човек сама по себе си, безотносително към социалната му принадлежност не го привлича. Но когато помагат да се разкрие социалната съдба на героя, те събуждат вниманието на Елин Пелин и стават жива и неделима част от разказа. Затова неговите образи, особено тези на сиромасите му, не са социологични схеми, а богато нюансирани, поетично и тънко изпипани индивидуалности: в тях социално и неповторимо-лично органически се взаимопроникват и взаимно изразяват.

Най-после Елин Пелин е и твърде емоционален писател, може би най-изявеният лирик на нашата белетристика. И когато неговата развълнуваност, неговата обич и съчувствие пропият разказите му и се изразят с оная яснота и категоричност, която изобщо отличава художническото му отношение към света, неговите творби добиват наистина ударна сила.

Яснотата и категоричността на социалното виждане са дотолкова органични за Елин Пелин, че когато — явление много рядко за класическия Елин Пелин — те помътнеят, пада художествената убедителност и изобщо качеството на разказите му. Пример — „Син“, един от по-късните му разкази (1922 г.). Съзнателно или не, но факт е, че тук Елин Пелин оставя без ясен отговор въпросът — защо и как е пропаднал „синът“ Стоян. И смутените обяснения, които Елин Пелин дава в отговор на разката Георги Бакалова критика — че съвсем не е възнамерявал да нарисова в лицето на Стоян селски революционер, още по-малко комунист, но целта му е била да покаже как пропада младият селянин, когато се откъсне от труда, да даде един „чист“ вагабонтич — не помагат на разказа. Не му помагат и хубавите детайли, например великолепно портретувания Стоян в кръчмата. Той си остава разказ на ограниченото мислене, на еснафското морализаторство, да не говорим за идейния фалш, подсладен със сантименталност, който така непривично реже ухото у автор като Елин Пелин. От чист вагабонтич Елин Пелин не може да направи шедьовър — най-малко той. За чистия вагабонтич не може да бъде виновна сиромашията, виновен си е сам той. Свеждайки героя си до чист вагабонтич, Елин Пелин му отрязва социалните връзки — и героят става причина сам на себе си, живописно плосък образ, без фон, без приизмерност; отнема социалната перспектива на разказа — и разказът остава без въздух и дълбочина, без обобщаваща мисъл. С други думи Елин Пелин лишава сам себе си от възможността да вдъхне второ дихание на сюжета си, да му даде дълбочина и перспектива. От такъв предварително стеснен терен не може да се въземе и да набере височина мисълта на художник като Елин Пелин. Още повече, че той сам

не е в състояние, грубо казано, да „компенсира“ тази липса например с един разгърнат психологически анализ или философско обобщение, както други автори в нашата и чужда литература. Това не е в творческата природа на Елин Пелин, който по правило създава по-бледи творби, щом рече да атакува пряко психологията. Нему е творчески нужна и творчески плодотворна ясна социална перспектива. Щом тя се замъгли, замъглява се и цялата картина. Обратното — има ли я, значи е налице основната, макар и не единствена предпоставка за творчески успех. Доказателство — цялата класика на Елин Пелин. Елин Пелин е писал и други разкази за вагабонти — спомнете си „Хитрец“. Петко Лисичката обаче „чист вагабонтин“ не е; и автор, и герои, и читател знаят това. Този късичък разказ, квалифициран от някои недалновидни критици едва ли не като анекдот, е изпълнен с поезия и мисъл, той диша волно и дълбоко, изграден в широката и ясна елинпелиновска човешка и социална перспектива. И тя е основната, макар и не единствена предпоставка, която дава възможност анекдотът — как един хитър апаш изиграл един глупав стражар — да се превърне в художествено обобщение.

На Елин Пелин е абсолютно нужна тази перспектива, за да пише и да пише хубаво. Когато по-късно, след класическия си апогей — особено след 20-те години — той почва да губи яснотата на социалното си зрение, когато престава да разбира какво става на село, тогава започва бавният отлив в неговото творчество. Без да престане да бъде превъзходен писател и още за дълги години първенецът на нашата белетристика, той не е вече равен на собствения си връх. Най-хубавите, най-хармоничните и най-силните творби, свършените в своя род разкази — художествени открития, разкази — ново слово в нашата литература, остават назад, каквито и да са несъмнените достойнства например на сборника „Под манастирската лоза“. Елин Пелиновото село е вече друго: то пак е разделено на две, но неговите селяни не са същите: Те са минали през две войни и три въстания. Те не се борят вече за да отместят, да укрят, да запазят — няма какво вече да се запазва. Настъплението на „града“ е завършило с пълен разгром за селото, старото е разрушено и забравено: оня етап е вече изчерпан и исторически, и естетически. Новият етап издига на гребена си друга борба: да се промени строит, който обрича селото на сиромашия. Това са вече качествено нови сблъсквания, нови потребности, нови задачи и за сиромасите, и за техния писател. Но той не ги вижда: неговото смутено художническо око не стига до дълбочините, където зреят неща, които той не разбира и които го плашат. И той се закача за повърхността, хваща външното, вторичното, факта, анекдота. Оттук общото издребняване и дори оеснафяване на художническата му мисъл, оттук бягството от село — другаде, в легендата-палиатив, в сплетните на градския еснафлък, в ловджийската анекдотика, в страниците на „Щурец“. . . Вярно като факт, остроумно като наблюдение, благородно като чувство, забавно, сочно или красиво като израз, изпъстрено с великолепните елинпелиновски хватки и находки — но дребно като мисъл и като обобщение, по маловажно, но все о к о л о важното (с редки и естествени изключения, както най-хубавата негова работа от този период — „Човекът, за когото всички се грижат“).

Не можейки да усети драматизма на новото село, Елин Пелин закономерно не вижда и красотата, и трагизма му. Няма ги вече силните, умни и „непомирими“ хора, няма я поезията на „селските дни и нощи“, дори тази на задушниците, дори тази на апашите и стражарите. Грозно и бедно

духом е вече за Елин Пелин селото. Шопът (той вече не е селянин, а шоп) е „р о б“ за него, измъчен, жалък и безнадеждно тъп, почти до клевета („Мила родна картинка“)! (Тази поразителна промяна във вътрешното отношение на Елин Пелин към селото и селяните е много вероятно доловена и, струва ми се, за първи път изтъкната от П. Русев в монографията му за Елин Пелин.) А сам Елин Пелин е негов наблюдател: той стои и го описва о т с т р а н и, със съжаление и леко отвращение. В душата му обаче той не влиза — не може и не желае да влезе.

Изследването на такова сравнително рядко явление — върхът на един класик да се намира далеч назад, едва ли не в първата трета на творческия му път, би представлявало необикновен интерес и необикновена сложност. Не ще и дума, това доброволно спускане от върха не се свежда до горната груба схема, набързо нахвърляна между две скоби: то е сложен процес, резултат от взаимодействието на много условия и фактори, субективни и обективни. И все пак, централно място в подобно изследване би заело нагледното разкриване на връзката между мирогледно-творческите и художествено-творческите моменти, между идейност и художественост. Всеки автор по своему постига тяхното единство. За някого е достатъчно да бъде вероятно обективното и най-общо идейно-социално звучене, т. н. обективна тенденция на творбата му, за да се крепи, въздействува тя като художествено цяло. Такъв е Йовков например, при когото социалната страна на проблема отстъпва на втори план, за да допълни и отсени нравствено-психологическата. Верно предадените душевност, морал, бит на трудовите хора, съчетани с авторовата обич и уважение към тях, са достатъчни, за да издържат разказа в едно правдиво и широко-демократично звучене, и да оградят читателя от неверни или реакционни настроения и изводи.¹

За художника Елин Пелин обаче обективно-верното звучене на разказа не е достатъчно. За него е нужно то да бъде ясно и недвусмислено изживено в разказа. Това е колкото спонтанност, художническа интуиция, органична симпатия, толкова и съзнателно убеждение, мирогледен постулат. Това е коренното и неизкренимо социално-тенденционно виждане на Елин Пелин — неговата жизнена школа, изкристелизираща в мироглед, и мироглед, станал второ зрение на художника, адекватно преминало в творческа система, майсторство, стил. Сам „сиромас“ — още люлката му е сиромашка, минал през влиянията на социализма, учил се от писатели-реалисти, граждани, революционери и човеколюбци (Каравелов, Вазов, Ботев, народниците, Чехов, Горки)² — всичко се взаимно допълва и взаимно поддържа, и всичко му помага да реши основната си задача като художник, поставена му от епохата: да покаже как в о с т а в а на село. И разрешавайки тази задача, той налучква социално-типичното събитие като основа на разказите, ярката събитийност на сюжета, стремителното действие, простия и логичен строеж, широките и леки багри, динамиката, лаконизма и онази кристална прозорливост на цялата художествена постройка, в която всички връзки личат, но не

¹ С някои изключения у Йовков, посочени и разкритикувани от нашата литературна наука, като „Чифликът край границата“, „Обикновен човек“, редица от военните му разкази и спомени и тук-там по някоя невярна нотка в останалите му творби.

² В това отношение — идейно-творческото му формиране — Елин Пелин е един от сравнително най-добре проучените писатели. Вж. монографиите на П. Русев и Кр. Генов, студията на Цв. Минков, П. Пондев, П. Зарев, Г. Цанев, П. Динев и др.

тежат на цялото, и всички тенденции се изявяват, без да дразнят. Така се разкрива още по-убедително верността на наглед простите и почти простодушни Елин Пелинови признания за героите, които са му потребни, за да си оправдае сюжета и които той приспособява към сюжети, за да му изиграят случката „така както трябва, така както съм го замислил“, и за края на разказа (изхода на събитието), „който е по-важно да знаеш, отколкото началото“. Този принципиален примат на събитието над участниците му не е просто „приём“. Той е живо и важно звено в една жива творческа система, в която сюжетика, проблеми, архитектоника, емоционално звучене на разказа са дълбоко съзвучни с най-общите идейно-мирогледни основи на творчеството на Елин Пелин.

*

Има една принципиална близост между начина, по който Елин Пелин гради разказите си и начина, по който Вазов гради своите.

Онази лекота и прозрачност на постройката и особено онази осъзнатост и изявеност на авторското отношение и светоусещане, които са така характерни за Елин Пелин, в още по-голяма степен характеризират Вазов. Принципиална близост има и в ярко-събитийния характер на сюжетите, и оттам — в постройката на разказите им. Вазов също разказва с л у ч к и, станали неща. Неговият разказ също върви по потока на действието, изгражда се по перипетиите на събитието. Една проста и ясна логика — логиката на случката, така както е протекла тя обективно, независимо от автора, управлява разказа. За Вазов също героят не е затворена духовно-нравствена единица, сама по себе си проблем, драма, „вселена“, както не е и за Елин Пелин. В това отношение двамата се отделят по начало от Йовков, който съсредоточава своя интерес предимно върху индивида и неговия нравствен свят. За Вазов отделният индивид е интересен преди всичко като явление на епохата, преди всичко доколкото възпълзва черти на своето време. Неговото око на художник е устремено през и чрез индивида, макар и великолепно портретуван, по-жив от живите — към ония прояви и събития, които пряко очертават лика на епохата. И Вазов непрекъснато съотнася героя с времето. Обществено-значимото събитие, в което се оглежда обективният ход на нещата, доминира у Вазовия разказ, отразява се върху всичките му компоненти, от композицията до идейно-емоционалното му звучене. Защото задачата на художника Вазов е да покаже характерната случка, случката тип, в която прозират чертите на епохата, така както той ги разбира и оценява. Това е задача по начало съзвучна с Елин Пелиновата, въпреки че, както се каза по-горе, Вазов търси граждански-патриотичната, етико-политическата характеристика на епохата, докато Елин Пелин рисува своето време в светлината на социалния конфликт на село. И двамата обаче насочват погледа си през индивида или събитието към обществото и времето. В този смисъл би могло да се каже, че художникът Вазов, както художникът Елин Пелин, гради своя разказ върху примата на събитието над неговите участници. В този смисъл и Вазов би могъл да повтори заедно с Елин Пелин, че героите му са нужни, за да му изиграят сюжета, а крайт е по-важен от началото.

Но както често става, гдето са приликите, оттам почват и различията. Да се обърнем към текста.

От пръв прочит се хвърля в очи, особено в сравнение с Елин Пелин, огромният авторски дял в текста на Вазовите разкази. Не става, разбира, се дума за всичко онова, което не е монолог или диалог, а описание на хора, действия, момент, обстановка и което читателят естествено отнася за сметка на автора, а не на героите. Не става дума и за онзи род „авторско присъствие“, което често бива и съвършено „невидимо“ и при всичката си ярка изявеност само се усеща като отношение на автора, както е у Елин Пелин. А за авторски текст от първо лице, за постоянните и тъй характерни за един Вазов уводи, отстъпления и заключения, коментарии, оценки и забележки лично от негово име, каквито почти не се срещат в разказите на Елин Пелин и още по-малко в тези на Йовков. При това Вазов твърде често влиза в ролята било на очевидец, било на участник в описваната случка, или предава разказаното му от трето лице — също почти непознат за другите двама похват. Следователно става дума за участие на автора, обособено композиционно, за функцията на разказвача в конкретния сюжетно-фабулен градеж на разказа. Вазов или води разказа от свое име, или сам влиза в него като действащо лице, или лично взема отношение, като автор, към разказаното. Това е вече авторско присъствие, което не само се усеща, както у Елин Пелин или Йовков, но може да се посочи, зримо да се очертае като авторовия участък в общата постройка на разказа.

То може да се изрази с едно или няколко изречения, най-често в края. Така е в „Негостолубиво село“, където Вазов отделя с три звездички сцената между руския дипломат и шопите, и пише в заключение: „По това време именно Стамболов, още всемогъщ властник, говореше на дописника на „Келнише цайтунг“:

— Аз ослабих руското обаяние в България за 50 години.

Ако искрено е говорил Стамболов, то показва, че този даровит държавен мъж е бил лош психолог.“

Вазов изведнъж напуска тона на анонимния повествовател, за да направи една неочаквана и ефектна съпоставка от свое име на диалога между русина и шопите и самоувереното изявление на Стамболов. Благодарение на тази авторска интервенция, политическият смисъл на разказа блясва с необичайна сила. Защото за Вазов не е достатъчно читателят сам да си направи извода. Не, този извод трябва да го направи той, авторът, и при това в своя редакция и от свое гледище, като го посипе с политически сол и пипер, заостри го полемически спрямо определен режим и насочи удара си по определен исторически адресат. Така разказът добива историческа конкретност, характер на свидетелство за времето и за позицията на автора.

Подобен финал може да се развие в самостоятелен заключителен раздел „от автора“, каквито са последните две страници на „Тъмен герой“ например. Това е горчива и страстна размисъл на покрусения писател-гражданин, по повод разказаното, гневна филипика срещу варварщината на политическия живот у нас и пряк апел на автор към читатели, който започва с възгласа: „О, жестоки времена! О, жестоко племе!“ и завършва с развълнувания въпрос: „Няма ли кой да основе партия на милосърдието?“ Вазов не се задоволява да разкаже Ненковата съдба: той прибавя един лирико-публицистичен коментар към нея, чиято цел е да разтърси читателя, да го убеди и мобилизира на борба с обществените злини на времето.

А в творба като „Пейзаж“ например авторският дял се разраства дотам, че обвива плътно случката от всички страни. Случката остана вградена вътре в разказа като характерният факт-зърно, от който покарват буйно авторовите размишления и преживявания. Фактически „Пейзаж“ е един пространен авторски монолог на тема — социалната неправда на епохата, на фона на великолепната зимна картина и по повод срещата със 70-годишната селянка, която бърза в снежната вихрушка към София с надежда, че там ще намери някоя милостива душа, която да спаси от гладна смърт новороденото ѝ внуче. (Между другото „Пейзаж“ е може би върхът на Вазовата социална критика в прозата, както „Елате ни вижте“ е този връх в поезията му, най-голямата дързост, която народният поет си е позволил по тази линия, — дотам, че сам се е уплашил от нея и е изрязал и смекчил най-острите ѝ места в по-късните редакции.)

А ето и „Дядо Йоцо гледа“ — един от бисерите на Вазов и същевременно един от най-характерните му разкази. Вазов „присъствува“ в него не по-малко, отколкото в „Пейзаж“. Само че тук неговото присъствие следва хода на разказа, то е, така да се каже, размесено със случката и сравнително равномерно разпределено в осем от деветте дяла на този изключително хармонично построен разказ. Само първият дял представлява обособено лирическо встъпление от авторово име: „Като си спомняме за нашите бащи, деди, роднини, преселили се на оня свят преди освобождението на отечеството, преди да лъснат пред очите им сладките лъчи на свободата. . .“

Това встъпление е нужно на Вазов, за да постави още от първа дума дядо Йоцо в общата поредица на цяло едно поколение, което е мечтало за свобода и не я е дочакало, да направи бедния слепец един вид негов представител, да издигне частния епизод до историческо обобщение, — за да може да го изтъква и оцени от висотата на своето гражданско мислене, в рамките на една обща концепция за нашето освобождение и развитие като народ и държава — концепция вече Вазова, а не дядо Йоцова. Такова обобщение не всеки читател може да направи. И Вазов държи то да бъде направено от него. Затова още в началото лично той дава основния тласък както на читателевата мисъл, така и лирическото звучене, интонацията на разказа: благоговейно сдържана и мъжествено примирена, с отсянка на лека носталгия и горчивина. Във всички последващи дялове обаче авторът е влязъл в тъканта на разказа така, че неговите лични мисли не могат да се отделят от общия поток на повествованието, без да се наруши самото то. Само един подробен езиков анализ може да разграничи авторското от обективно-повествователното в този разказ.

Вазов е вътре в текста на разказа първо защото — като се изключат репликите на героите — този текст е изтъкан от езика, следователно от мисленето на автора, с неговата логика и понятия, неговите мисловни връзки и обобщения. „Той остана жив — пише Вазов за дядо Йоцо, — но умря за ж и в о т а, за с в е т л и н а т а, с неугасен таен к о п н е ж да види българското“: така може да говори, с тия обобщени образи и тия асоциации, само Вазов, не и дядо Йоцо, нито дори околийският началник със звънящата сабя. . . А спомнете си Елин Пелин и още повече Йовков: колко малка, в сравнение с Вазов, изглежда разликата между начина, по който те възприемат света и начина, по който героите му го възприемат. Една от постоянните им грижи, особено за Йовков, е да възпроизведат колкото се може по-вярно и по-непосредно, до пълно сливане с

героя, до пълна илюзия за изчезването на автора тъкмо светоусещането на героя (вж. у Йовков най-вече „Ако можеха да говорят“ — негово върхно постижение в тази насока). „Дядо Йоцо гледа“ е един от най-психологическите разкази на Вазов. Но душевното състояние на дядо Йоцо, проследено етап по етап, е дадено изключително чрез авторския анализ и, разбира се, в авторските понятия, на авторовото интелектуално равнище. Дядо Йоцовите реплики като „анджак сега ми трябваха очи“, или неговите наивно-фантастични представи за железницата и за „българското“ са, така да се каже, илюстрации, допълнения към онова, което авторът казва за него. Най-после, цялото повествование е поръсено с осведомителни бележки, със сравнения и оценки от автора, които постоянно съотнасят разказаното с Вазовата съвременност, с тогавашното състояние на духовете, тогавашния морал и исторически събития: „Имаше обаче един човек, който бе умрял в навечерието на освободителната война, и който възкръсна не, а може да изпита удивлението на един възкръснал при вида на освободена България, без да изпита разочарованията на нас, живите, които гледаме“. Или друга фраза, която поставя живота на дядо Йоцо във връзка с живота на страната: „Политическите трусове, които се заредиха и потърсиха издъно цялата страна, минаха без отглас в покойния небосвод на селото.“ Това са все съпоставки и оценки, които може да направи авторът, не и героят. И Вазов води разказа с твърда ръка по посоката, която е избрал. Той насочва мисълта на читателя и регулира чувствата му, като го кара да разбере дядо Йоцовия случай в определен аспект: от една страна, внушава му величието на горещия, извярал направо от сърцето патриотизъм на този неук старец; от друга — кара го да съпоставя непокътнатия чистият покрив, въодушевлението, вярата на слепаца в българското, с разочарованията, равнодушието и развалата на окатите. И всичко това — пак е ясно посочен исторически адрес: подемите и паденията на новата българска държава и гражданственост в първите десетилетия след Освобождението — една от главните теми на белетриста Вазов.

Трябва да се отбележи, че същата роля играе и разказвачът — трето лице във Вазовите разкази, който просто замества автора. Още повече, че такива разказвачи, като д-р М. в „Травиата“, „От оралото до урата“, „Убийство“ — са идейно и миросгледно само алтер его на Вазов (макар че исторически „д-р М.“ е напълно реално лице — д-р Молов, виден лекар и общественик, приятел на Вазов).

В други два шедевра на Вазов „Една българка“ и „Иде ли?“ авторът е, така да се каже, максимално скрит. Разбира се, „скрит“ по вазовски, дотолкова, доколкото един автор като Вазов е склонен да се оттегля от авансцената във втория план на разказа.

Трагичната среща на баба Илийца и въстаника е вече разказана — с удивителна простота, правдивост и сдържано въздействие — когато Вазов поставя звездичка и добавя познатото послесловие от автора: „Илийца е умряла отдавна. Но полуумрялото дете оживя и сега е здрав левент и се нарича майор П. Покойната му баба, когато му е разказвала тези събития, говорела му, че вярва, че дължи оздравяването му не толкова на небрежната молитва на сърдития калугер, колкото на добрината, която не можала да направи, но искала от сърце да направи.“

Тези три изречения хвърлят един вид допълнително жанрово осветление върху разказа. „Оказва се“, че освен героите в разказа има и друго лице — добре осведоменият разказвач, който знае и съобщава неща,

станаха десетки години след случката. Случката се оказва предадена от определено лице, видяна през неговите очи. Тя добива вкус на достоверност, на документирано събитие, на историческо свидетелство. Това впечатление се подсилва още повече от точната датировка, с която започва разказът: „Следобяд на 20 май 1876 г., ден, в който Ботевата чета беше разбита при Волът, във Врачански балкан. . .“ — обикнат Вазов похват, както и от подзаглавието „исторически епизод“ (също обикнат Вазовски похват: да си спомним подзаглавието на „Тъмен герой“ — „Разказ из смутните времена, на „Белимелецът“ — „Из живота на един разбойник“, на „Запалените снопи“ — „Една сцена, неописана от Тургенев“ и много други). А още повече от съобщението, което Вазов прави една страница преди края, като дори го загражда в скоби, за да го отдели от течението на разказа, и с което обяснява загадъчната поява на втория бунтовник, убит едновременно с младото момче, което баба Илийца напразно се е мъчила да спаси.

Нещо подобно става и в „Иде ли?“ За разлика от повечето Вазови разкази „Иде ли?“ е в голяма степен издържан в тона на народен разказвач, който прозвучава още в началната фраза: „Каква мъгла, какъв гъстък думан беше паднал онази есен във Ветрен. . .“ и който тон на места естествено преминава в полупряка реч (сънят на баба Цена, страковете и молитвите ѝ). Авторът в случая не се обособява от героите си, говори с техния език, представи, чувства — една атмосфера на просто-народна задушевност, на домашност тъха от текста. Междувременно Кина и Радулчо се връщат, без да са посрещнали бачо си: случката е изчерпана, разказът е свършен. Но тук авторът — не вече народният разказвач! — взема думата и пак прибавя своя финал: „А снежната веевица страшно вееше. Сякаш че тя отговаряше на децата. Тя идеше от запад, откъде бойното поле, там, дето при лозята при Пирот, сега засипваше гроба на Стояна“.

Тази смяна на тона и езика — сякаш авторът изведнъж дръпва завесата и показва лицето си на публиката — предизвиква необходимия емоционален шок у читателя: тя го пронизва с безвъзвратността и жестокостта на Стоянчовата смърт, покъртва го нейното просто величие и заедно с това читателят изведнъж съгледва автора, осъзнава неговото присъствие и неговата осведоменост и се прониква от достоверността на разказаното. Този финал, съчетан както при „Една българка“ с точната датировка („А в това време топовете при Драгоман ехтяха. Беше 4 ноември 1885 г.“), с картината на изпращането на войските, в чието описание се долавя и гласът на съвременника-очевидец („. . . В сели печенег! Тъй наричаха румелийската милиция“) създава толкова важно за Вазов и съзнателно търсеното от него чувство за историческия момент, усещане за голямото, всенародното събитие, част от което е и малкото събитие, описано в разказа: създава внушението, че пред нас не е просто разказ, а живо свидетелство за епохата.

Така, било с един увод, една дата, един финал, било с редица трудно уловими, главно езикови средства, които изискват по-специално разглеждане, или с грандиозни публицистически отстъпления и цялостни разкази-монолози, сиреч — с разнообразни по количество и качество авторски намеси, Вазов постига своята основна и типична вазовска интонация на разказвач — очевидец и тълкувател на виденото.

Защото Вазов е големият свидетел и съдник на епохата. Той носи дълбоко вкоренено в себе си това съзнание и това самочувствие. За него то е дълг и призвание, творческа природа и мирогледен постулат, закон и на художническото, и на гражданското му съзнание, точно така, както за Елин Пелин неговото социално виждане. Вазов трябва да разкаже на съвременниците си и на поколенията какво е и какво е било, за да знаят и да се поучат. Каквото и да пише, пише го за да остави едно свидетелство и една присъда. Едното не се дели от другото. Той трябва да види, за да оцени, и за да може да оцени, трябва да покаже, че е видял. Това е специфичното в художническата задача на Вазов, въгълът, под който се пречупва неговото виждане и отношение към света. А тази задача отговаря на реална историческа потребност: страната, разбудена за обществено и културно строителство, но разтърсвана от политически трусове, смазана под тежестта на новата държава, заливана от вълните на байганьовщината, — да види и осъзнае себе си, за да може да се пребори с обществените злини и да съхрани духовното си достойнство, завещащо ѝ от Възраждането. Това не е цялата картина на епохата, не е и всичко, от което се е нуждаел народът по Вазово време, но това е реален и не малък дял от него.

Тази задача дава своето отражение върху цялото творчество на Вазов. Тя например има пряко отношение към тъй характерните за него богатства и пълнотата на сюжетите и темите — едно от най-ярките му и популярни качества като разказвач. В с и ч к о, което в една или друга степен характеризира гражданския живот, държавното устройство, морала, бита, политическите нрави, хорските отношения по негово време, — а „неговото време“ е дълго и богато откъм събития — всичко интересува Вазов: и отношението към Русия, и войната със Сърбия, и ранното пенсиониране, и писателските мании, и слугинския въпрос, и заседанията в Народното събрание, и чиновническата корупция, и лекарското бездушие, и полицейските и неполицейски доноси, и наводненията, и трамвая, и минералната баня, и бягството от село, и женската еманципация, и социализмът (и трите свършено неразбрани от Вазов) и пр. и пр. Във всичко това той открива белега на времето си, следователно за всичко той трябва да свидетелствува пред съвременници и потомци. Това е същинска хроника на епохата, свидетелски показания за 80-те, 90-те, 900-те години на миналия век, плюс чудесните Вазови разкази и спомени за двете десетилетия преди Освобождението, за Апостола и Каравелов, за Сопот и Пловдив, за учителите му, за Априлското въстание и първите дни на свободата и пр. Някогашна София например застава като жива пред очите ни: София на бързо излюпената „аристокрация“ от офицери, търговци и висши чиновници, с градската градина и тихите улици на югоизточните квартали, където се издигат „двукатните“ и „трикатни“ къщи на горния слой столичани, дошли след Освобождението от по-развитата „Тракия“, — и София на Ючбунар, със заблатените улици, със сиромашкините и кръчмите, с още патриархалните проститутки, които варят кафе на редките си благодетели, с непременно „гнидавите шопинчета“ и „вмирисаните шопи“, които „едно ох“ не били рекли при Освобождението“ (и у които за съжаление Вазов е видял преди всичко дивотията, грозотата и мизерията. А това са същите онези селяни, от същите краища и по същото време, които Елин Пелин е видял умни, дръзки, поетични: какво значи „виждането“ на художника, житейската му и и идейна школа!).

И никак не е случайно онова властно влечение на Вазов към спомена, пътеписа, историческия портрет, към работи от мемоарен и полумемоарен характер, които заемат толкова голям дял от творчеството му. Това е всъщност логичния жанров израз на основния вазовски стремеж — да покаже времето чрез фактите на своята биография, да изгради портрета му въз основа на лично чутото и виденото. В същото време то е не по-малко логичен израз и на авторския стремеж към активно участие в повествованието, — а това участие, естествено, най-пълно може да се разгърне в оня жанр, в който автор, разказвач и действащо лице се сливат в едно: спомена, мемоара, пътеписа. Както не е случайна и слабостта на Вазов към историческите жанрове, включително към разните стилизирани „сказания“ и „видения“: в тях между другото намира особено благоприятна почва неговата страст да напътва и апелира, опрян на примерите от миналото. В това отношение Вазов е абсолютен антипод на Елин Пелин, който едно изречение не е написал на историческа тема: факт, право пропорционален на Елин Пелиновото отвращение към преките намеси и оценки от авторово име.

Наистина нерядко Вазов бърка в своите оценки и прогнози, понякога показва политическа и философска наивност, често — еснафска ограниченост, понякога губи мярката на реакциите си — откликва се прекалено гръмко по сравнително скромни поводи. В и н а г и обаче той е искрен в намеренията си, винаги е безкористен в отношениято си и главно — винаги и навсякъде е страстен г р а ж д а н и н в критериите и оценките си. Дори в такава мирна битова картинка като „Бъдни вечер в столицата“ той кара не другото, а майка си — „баба Цвята“ — да съпостави в едно темпераментно публицистическо отстъпление минало с настояще и да направи сурови изводи („Почтен чилиак не остана неомаскарен!.“): Вазов и Коледа не може да посрещне, без да напъти обществото.

От своя строг граждански критерий Вазов не отстъпва никога. Нравствено, добро за него е онова, което е добро за обществото, страната, народа, държавата като цяло. Лошо — онова, което вреди на интересите им, както и доколкото той разбира тези интереси, естествено. Тук той е толкова категоричен, колкото Елин Пелин с неговия социален критерий, ако не и повече. За писателя Вазов няма такава ситуация, при която обществената вредност на героя да съществува редом с индивидуалната му ценност. В това отношение Вазов е пълен антипод на Йовков. Албена, Сарандовица, Мария, да не говорим за Жейда, с техния поетичен ореол са немислими като героини на Вазов. Немислима е дори бедната Славенка от „Грях“ с нейната наивна измяна пред цяло село, или момичетата от „Хермина“, които танцуват с н е п р и я т е л с к и офицери, жалят ги и се самоубиват за тях, както и редица други герои, за които не можеш да отсечеш „добри“ ли са или „лоши“ в края на картинката. Ясно е, че Йовков ги е рисувал не за да отсъди добри ли са или лоши — нещо недопустимо за Вазов. Конфликтите, драмите, трагедиите у Вазов се разглеждат все в този ракурс, с риск понякога да се опрости душевността на героите, да се обедни психологически разказът. Сложният психологически анализ — другото завоевание на XIX век — му е сравнително чужд, още повече, че Вазов е закърмен от литературата на един по-ранен стадий, преди мощното му разгръщане във втората половина и края на века. Но художникът Вазов е прав, когато се държи в рамките на органичното за него гражданско отношение към света: напусне ли го, атакува ли психологията фронтално, резултатите са по правило по-слаби.

Елин Пелин и Вазов са ярко изразени критици на своето време, и това ги сближава. Но те критикуват от различни позиции и в различна посока. Вазов искрено се стреми да поправи общество и държава и то от гледна точка на техните общи интереси — а в принципиалната общност на интересите им той е дълбоко убеден, — от гледна точка на обществената и държавна цялост. И той бие мощно, но по надстройката — по нрави, култура, администрация.

А Елин Пелин бие в корена, в социалните причини на злото. Той не се препъва в грижата да запази общественото цяло. Напротив, неговият художнически анализ безпощадно разрязва това цяло на двете му половини, без да подхранва илюзии, че те могат отново да се залепят. Неговото отношение към света непрекъснато влиза в конфликт с традиционните представи за ред и закон, за държавна дисциплина и обществен авторитет, така скъпи на един Вазов. В сравнение с него Елин Пелин е антиконформист и в кръвта си, немирен дух, дръзко перо, скептик и закачка, почти пакостник. Такъв си остава той до край, въпреки че мишените на неговата стрелба издребняват твърде много. Докато Вазов — колкото по-напред отива, толкова по-дълбоко се прониква от уважение към реда и авторитета, към светата цялост на държава и народ, към законността в обществения и държавен живот, с всичките утопии на подобно отношение, от невинните до вредните.

Характерно е, че в редица случаи Вазовият морално-политически критерий е обърнат назад, грижата му е повече „охранителска“ — той воюва за съхраняване или възкресяване на добродетелите от близкото минало, от Възраждането. Той почти не вижда в настоящето никаква качествено нова морална ценност и вече в никакъв случай не може да разбере, че тъкмо на бунтището на тази „градска“ цивилизация израстват кълновете на бъдещето. Той мери нещата с моралния критерий на един велик и славен, но все пак вчерашен ден на България. А тази мярка е недостатъчна, за да оцени новите явления. Така му остава чуждо и непонятно новото село с убийствата за земя и бягството към града, с грозотата и мизерията си, както ще стане непонятно на свой ред за Елин Пелин, когато то изпревари и него след 30—40 години. Непонятно и враждебно му е навлизането на жената в обществения труд и живот, съвършено карикатурни са представите му за социализма. . . Но, верен на себе си и на дълга си, той към всичко взима отношение. В такива случаи е останал да живее до днес верният, живописно и сочно претворен факт, а тълкуването му е мъртво.

А Елин Пелин не е недоволен от своите съвременници — сиромаси селяни. Елин Пелин вижда у тях ум, красота, дарби, обича ги, радва им се, вярва в силите им. Наистина той не разкрива хубавото у тях като кълн на нещо ново, което ще расте. Той не дава оценки, не прави препоръки по кой път да се тръгне на село, както прави това Вазов например в „От оралото до урата“ и на толкова други места, където той представя честния труд върху своето парче земя като път и перспектива за селото, панацея срещу всичките му беди. Елин Пелин не дава готов отговор, но с верния класов разрез на селото, с ярката поляризация на симпатии и антипатии, с дръзко-плебейския си демократизъм той оставя широко отворени врати за отговора, който ще даде бъдещето и който не може да не бъде отрицание на настоящето. В неговите герои сякаш усещаме синовете, които ще вдигат въстания, и внуците, които ще градят реалното ново село. А Вазов бърза да даде отговора —

да затвори вратите, защото през отворена врата всичко може да влезе. . . И понеже нов отговор той няма и не може да има — това не е з р и м а черта на съвремието му, за да я види и опише с онази сочна пластичност, с която той умее да описва в и д и м и т е неща, — Вазов го взема от миналото, от познатото му и скъпо, леко идеализирано вчера на България.

Може би тъкмо тази висока гражданственост на мислите и чувствата, тази винаги будна загриженост за народа и страната, непрестанното мерене на всекидневието с мащабите на народните съдбини да е имал предвид Йовков, когато се говорел за благородството на художника Вазов.¹ И наистина въпросът за идейно-емоционалния ореол, с който един автор влиза в творбите си, за онази нравствена атмосфера, която той лично внася в тях, се налага с особена сила тъкмо в творчество като Вазовото. Това е част от въпроса за така наречения „образ на автора“, за неговото място и роля в художествената творба. В гласа на Вазов — свидетеля и наставника — звучи например с пълна сила голямата хуманно-демократична, гражданска и просветителска традиция на XVIII и XIX век, наша и общоевропейска. Във Вазовите размисли и лирически отстъпления говори също така най-добрата част от българската буржоазно-демократична и патриотична интелигенция от края на миналия век, с нейната още дейна възрожденска закваска и още жива връзка с народа, с искреното ѝ самочувствие на строители на страната, призвани да изградят една просветена и благоденстваща България (редица от тях по Вазово време все още заемат отговорни постове в новата държава) — и с вродената ѝ буржоазна ограниченост, с просветителските ѝ илюзии, еклектическите грешки и политическите люшкания. Това са К. Величковци и Ив. Шишмановци, д-р Д. Моловци („д-р М.“) и Ст. Заимовци („г. З.“), все лични приятели на Вазов, прототипи и източници на не един негов разказ. Това е елитният кръг, чийто възгледи в най-широкия смисъл на думата и място в обществото Вазов споделя и чистото дело, в най-добрата му част, остана вградено в нашата национална култура.

Естествено, че без да се проанализира това толкова значително духовно съдържание, което Вазов лично внася в своите творби, не би могло да се разбере неговият разказ. Но Вазовият разказ би останал недоразбран и ако авторското в него би се разгледало недиференцирано, като идейно съдържание на разказа изобщо, без да се държи сметка за неговото място, връзки, функции в системата на разказа, сиреч, без да се държи сметка за неговата структурно-композиционна роля. Защото в дадения случай Вазов, Йовков и Елин Пелин се различават или си приличат не само по идейно-емоционално съдържание, което всеки като автор внася в разказа си; а и по начина, по който го внася, по мястото, връзките, ролята, които му отрежда. Тези структурни разлики и прилики се тясно обуславят от приликите и разликите в такива основни неща, като творческата задача, позицията, виждането на художника. Тъкмо тази обусловеност ги прави необходимо звено в художническото мислене, в метода и стила на даден автор. А всичко това отново ни връща към въпроса за строежа на разказа в цялост и на отделния образ в частност, вече с оглед на специфичния (особено за Вазов) проблем — авторското участие в него.

¹ Сп. Казанджисв. Среци и разговори с Йовков.

Каза се, че Вазовият разказ, както Елин Пелиновия, по начало се гради върху събитието, разгъва се по неговите етапи. Вазовите епизоди се редят един след друг в своята естествена временна и причинна последователност. Наистина авторът взема често и надълго думата, за да ги обясни, но прави това или попътно, или в началото, или в края, или в една добре улучена пауза, така че с нищо не нарушава реда им, и действието тече непринудено и неотклонно към своя логичен край. Проф. Пешковский¹ има едно определение — „специфично-повествователна мелодия“ — с което характеризира автори като Тургенев и др. Макар и казано по друг повод и друга връзка (там става дума за езика на писателя), струва ни се, че то до немай къде приляга на разказвач като Вазов. Естествената хронология, отчетливата композиция, ясните авторски позиции, плавното разгръщане на повествованието, както и неговата обща прозрачност и безизкуственост извикват у читателя усещане за спонтанното движение на онова, което става: по вазовски сочната и нагледна картина се движи, разгъва се, изменя се сама пред очите му като жива. В това отношение Вазов и Елин Пелин приличат един на друг и се отличават от Йовков. Техният разказ по правило се разгръща по естествения ред — прогресивно-хронологически, върви „напред“, а Йовковият, със своите почти обезателни връщания и вмъкнати епизоди, едновременно се раздипля „назад“ и „навътре“, като сложна кутийка, която щом се отвори, вътре в нея се показва втора, във втората трета и т. н.

Но докато у Елин Пелин събитието е, така да се каже, хванато в апогея на неговото напрежение и изразителност, почти в развръзката или само миг преди нея, у Вазов то е обстойтелно проследено и оценено във веригата на неговите етапи. Времето на Елин Пелиновия разказ е кратко (или изглежда кратко) не защото обема майко часове, но защото е сбито в своите възлови, най-характерни за героите и решаващи за изхода моменти. А е така, защото се търси не толкова вярно с в и д е т е л с т в о както у Вазов, колкото верен и з р а з. Главното е да се хване духът, характерът и атмосферата на събитието и да се предадат те пределно изразително. Елин Пелин убеждава не толкова с пълнотата и с достоверността на описанието си и съвсем не със силата на своята авторска проповед, а с пълнотата и достоверността на преживяването, със силата на своята лирическа изразителност. Не ще и дума, верността към детайли и обстоятелства е налице, е абсолютна: Елин Пелин знае както петте си пръста и своите хора, и земята им, и къщите им, и всеки час от битието им. Но тази вяност няма изцяло значението и функцията на Вазовата вяност към детайли и обстоятелства. При Елин Пелин те са „снети“, подчинени на верността на преживяването, на лирическата изразителност на разказа.

В тази светлина става още по-ясна Елин Пелиновата склонност към едноактните, така да се каже, разкази: събитието да се изчерпи ако може на един дъх, без членене на епизоди, да се сведе до един само епизод. В случаите, когато се налагат няколко епизода или момента, Елин Пелин се старае да ги прелее един в друг, като максимално тушира паузите помежду им. „Сглабовете“ на разказа не бива да личат, картини и ситуации трябва да се сменят неусетно за читателя в името на онова протичане на един дъх, което най-добре върши работа на художника Елин Пелин. Върхът на тази „преливност“ Елин Пелин постига в най-лиричните си

¹ Арс поетика, М. 1925 г.

разкази, като „Задущница“, „Спасова могила“, „Мечтатели“, „На брат-двата“, които трябва да прочиташ по два или три пъти, за да доловиш как са „вързани“ отделните им моменти. И най-после, в никой случай не бива да личи авторската ръка, която така да се каже завъртва ръчката на прожекционния апарат и сменя картините. У Елин Пелин повествованието не е дублирано от авторския коментар. В това отношение неговият разказ представлява напълно еднороден, едноструен повествователен поток.

У Вазов се наблюдава обратното. Вместо преливане — старателно разчленяване на епизодите и моментите; вместо еднородно повествование — постоянното му удвояване, дублиране от страна на автора или разказвача. Вазовият разказ се разгръща по правило в няколко последователни етапа, на които отговарят няколко добре обособени и същевременно здраво свързани помежду си дяла. Тази постройка получава и графичен израз. Разказът често се разделя на глави, обозначени с римски цифри или със звездички (похват, свършено непознат и ненужен на Елин Пелин). Всеки дял представлява завършено и относително самостоятелно цяло, със свой събитиеен център, своя обстановка и пейзаж, своя емоционална атмосфера или лирико-публицистична авторска „подилята“. Този строеж на разказа дава възможност да се обрисова обстоятелно, да се закръгли живописно и емоционално всеки етап; от друга страна — да се даде една отчетлива и рационална структура на разказа. Чудесният по своята човечност и простота разказ „Наум“ например е изграден от четири дяла: първият започва твърде отдалеч, особено от гледище на елинпелиновската сбитост — чак от Херкулесбад, където авторът е на лечение и от където той се запътва към мястото на случката — Оршова. Това е дял-увод, дял-завръзка: логически-фабулна, защото обяснява как Вазов се е озовал в градеца, където е срещнал Наум; идейно-емоционална, защото Вазовият копнеж по родината в Херкулесбад, който се продължава в Наумовия копнеж по Македония, още в началото дава идейно-емоционалния ключ на разказа. Случката получава по този начин една предварителна основа, върху която тя може да се разгръне по-нататък. Вторият дял: Вазов в Оршова и срещата с Наум — авторът отстъпва малко назад, за да даде преднина на героя, който трябва да бъде представен на читателя. Трети дял: параходът тръгва за България — добротата и трогателното родолюбие на македонца изпъкват още по-ярко. Четвърти дял: авторът е вече в София, от където разказва продължението и края на Наумовата история. В случая (а и по правило) Вазов се движи по хронологията на случката, т. е. избира най-логичното и убедително за един очевидец изграждане на разказа, като развива и обособява всеки неин епизод така, че да може да го изчерпи естетически. Разделите са така завършени вътрешно и така ясни като звена в общата фабула на разказа, че вместо с римски цифри те биха могли да бъдат обозначени с конкретни подзаглавия, както в старите, подчертано фабулни новели и романи.

Същото отчетливо членене по епизоди виждаме и в 7-те дяла на „Една българка“ (първи — баба Илияца бърза да мине Искъра на път за манастира, в деня, в който е разбита Ботевата чета; втори — авторът допълнително разяснява защо бърза тя, като разказва неотдашната ѝ среща с въстаника; трети — баба Илияца в манастира; четвърти — старицата сама преплува Искъра през нощта; пети — същата нощ, втората среща с въстаника; шести — на сутринта, краят на въстаника; седми — после-

словие на автора-разказвач), в „Дядо Йоцо гледа“, „Иде ли?“, „Михаил Чонин“ и други.

Удивителен е тактът, с който Вазов намира мястото на своите авторски намеси. Днес може да се възрази на някои от тях за тона, на други — за становището, но композиционно те са неатакуеми. Защото се органично съчетават с основната композиционна тенденция на разказвача Вазов — да разчленява разумно събитието, за да го разкаже обстойно, убедително и увлекателно. Авторът се намесва когато епизодът е изчерпан, и неговата намеса на свой ред доразграничава епизода, подчертава неговата завършеност, като му прави морално-естетическа равностметка. Паузата между епизодите — реална или чисто композиционна — спонтанно се запълва с авторски текст, един вид сама извиква автора на сцената. Така се получава едно хармонично редуване на „обективен“ разказ с авторски отстъпления или на умели втъквания на авторското в потока на разказа, които един друг се извикват, допълват и поддържат. Постига се една свободна уравновесеност на композицията, плавно нарастване на действието, поддържа се един хубав ритъм от начало до края на разказа.¹

При това авторът Вазов никога, и при най-голямо вълнение, не нарушава този плавен ритъм. Когато авторското вълнение застраши да излезе из коритото на обективния ход на случката — не може да се побере в текста като бележка, сравнение, епитет, Вазов го обособява в самостоятелни лирически уводи, отстъпления или заключения. При всички случаи обаче той не им дава да разкъсат постройката, да объркат плавния ритъм на разказа, да усложнят композицията. Нито — те да я обуславят. Вазов е автор, който умее да **о р г а н и з и р а** вълненията си — при всички си патос, като художник той се владее: той разпределя своите вълнения в разказа така, че да помагат събитието да изпълне в своята обективна правда и облик. Така прави добрият разказвач-очевидец, който държи да предаде достоверно и да оцени правилно онова, на което е бил свидетел.

Неговите авторски интродукции, заключения и отстъпления не само му дават възможност да излезе в тях своята реакция на събитието или да засили впечатлението за достоверност: те му служат и като сериозно композиционно средство, като опорни точки на градежа му. Когато са в началото („Дядо Йоцо“, „Наум“, „След 20 години“, „Първият млад българин“, който...“ и др.) те очертават основното русло на разказа, определят идейно-емоционалното му звучене. В края („Тъмен герой“, „Героите от Англо-бурската война“) те играят роля на заключителен акорд, който заедно с развързката сумира разказаното и оставя трайна следа у читателя. А когато са преплетени в текста като авторски бележки и размисли (пак „Дядо Йоцо“, „От оралото до урата“) те подчертават важните моменти в повествованието и регулират читателската реакция в желаната насока „прошиват“ целия разказ така, че го държат прибран и стегнат около главната му мисъл.

Така че композиционно Вазовият разказ се развива по две взаимно поддържащи се, но никога не смесващи се линии: обективният ход на нещата и авторският коментар към тях.

¹ Твърде интересен е въпросът доколко ритмът и изобщо строежът на Вазовия разказ като цяло се опира на ритъма, строежа, интонацията на отделната фраза. У Йовков например едно такова съответствие е очебийно. Подобен въпрос обаче изисква отделно изследване.

Но така се развива не само разказът, така се изгражда и отделният образ: герои, природа, обстановка, постъпки, от една страна, са авторски охарактеризирани и преценени, от друга — вярно обрисувани. Защото Вазов рисува с рядко уважение към натурата. Много често — направо от натура. Както когато изгражда цялото, така и когато изгражда частта, той не забравя, че е свидетелят, човекът, който е видял. И той се стреми към живописна пълнота, към една репиновска пластичност на образа. Зад неговите образи винаги се чувства моделът (да не говорим за прототипа) — те са по начало портретувани. Не е случайност големият брой портрети като литературен жанр в творчеството на Вазов — пак жанрово развитие и обособяване на една от творческите му особености.

Но въпросът не се свежда до наличието на прототипи. Прототипи имат и Елин Пелин и Йовков, нито до обобщаването им — всеки художник обобщава, но по своему. Въпросът в случая е, че, обобщавайки, всеки художник различно се отдалечава от своя прототип. Вазов, който се стреми към конкретно-историческа достоверност, се държи винаги близко до прототипа. Това не е слабост, а творческа особеност, напълно отговаряща на неговите задачи като летописец на своето време. Елин Пелин също има прототипи, но за него прототипът е само жизнен материал, който той третира съвършено свободно, докато за Вазов прототипът често е и модел, натура, която той рисува. Ако „Пролетна измама“ бе написана от Вазов, а не от Елин Пелин, най-вероятно е, че телчарят би си останал телчар, селото — родното село на автора, случката би станала през едната си година и сезон, и би била разказана като личен спомен на автора. У Елин Пелин се е получил съвсем друг разказ. От веселата случка е останал само духът — и дъхът, смисълът и настроението — общото, плюс онази палава стрела по адрес на църквата, която вече в никакъв случай не може да бъде пусната от Вазов. За Елин Пелин конкретните случки п о д с к а з в а т („от едно нещо ти хрумне за друго нещо“), а после около това хрумване той свободно комбинира своя запас от жизнени впечатления. Оттам тази лекота и свобода на типизацията. За Вазов — точно обратното, често и когато не е бил свидетел, той се „пише“ такъв. Пример (между многото) — вече споменатия разказ „Наум“. Както отбелязва сам Вазов, той не се е срещал лично с Наум и знае неговата история от брата му. Но за Вазов личното авторско свидетелство е естествено необходимо, то е негов траен художествен похват, свързан с основни и дълбоки неща в творчеството му. И Вазов съзнателно спира до определени граници при обработката на материала. Не че не може да ги прескочи — не желае да ги прескочи. Защото тази близост до прототипа му позволява да с в и д е т е л с т в у в а за него, и така става средство за определено художествено въздействие, начин за разрешаване на определена художествена задача. Докато Елин Пелин — и когато е свидетел, както в „Пролетна измама“, бърза да се скрие, за да остави читателя насаме с героите. На пръсти се броят у него разказите от първо лице („Летен ден“, „Самодива“, „Ангелинка“ „Старият вол“, отчасти „Самодивски скали“). При това, в сравнение с Вазовите разкази, те имат една доста различна и много по-обща достоверност от неговата: достоверност лирическа, по преживяване преди всичко, не и засвидетелствувана с дати, местности, лица, с каквито Вазов снабдява своите разкази.

Това решително опиране на непоклатимата натура, на модела, на свой ред също утвърждава у читателя чувството за устойчивост и здравина на разказа, за сигурно п о з н а н и е; от друга страна — основно

подхранва необикновената живописна пластичност на повествованието — безценен вазовски дар, недостигнат и досега връх на живописно майсторство в нашата литература. Вазов има око, ухо и памет за света като никого — особено за в и д и м и я свят (както и приляга на очевидеца): за яркото петно, изразителния жест, характерната физиономия, дума, дреха, място, изглед. Той не пропуска да даде портрета на героя, на макар с един-два щриха, но по правило — в п о с т о я н н и т е му черти, в статиката му, така да се каже (за разлика от Елин Пелин, който рисува много по-бегло своите герои и то предимно в динамика, в движението и промяната им). Софийските трамваи например, в които Вазов обича да пътува, са нещо като портретни галерии на колела. . .

Тази живописна нагледност и пълнота, съчетани с простата и логична композиция, естествената хронология, умелата разпределба на повествователните струи, плавното и леко течение на разказа, яснотата на чувствата и становищата, правят от Вазов — покрай всичките му други достойнства — най-увлекателният, н а й-с л а д к о д у м н и я т разказвач в нашата литература, в пълния смисъл на тази хубава народна дума.



ИСКРА ПАНОВА

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ СТИЛА НА ВАЗОВ, ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОВКОВ

I

СТРОЕЖ И СЮЖЕТ — СЪБИТИЕ И КОМПОЗИЦИЯ¹

Трима са първомайсторите на късия разказ в нашата литература: Вазов, Елин Пелин и Йовков.

Как пишат те? Как са „направени“ „Иде ли?“ и „Задущница“, „Една българка“ и „Шибил“, „Андрешко“ и „Среднощен гост“?

Банална истина е да се каже, че въпросът е твърде интересен и че той има отношение към всички страни в творчеството на един писател, между които не на последно място и към стила.

Практически по-интересното е, че той се предшества от един друг въпрос: откъде да започне разплитането на образната тъкан на един разказ, за да се види как е „направен“ той. Безспорно, художествената творба е органично цяло — от където и да започнеш, ще стигнеш до всичко, ще обхванеш и цялото. Но всеки жанр има своята специфична структура, и когато се държи сметка за нея, работата се улеснява значително.

Алексей Толстой казва, че „архитектонически късият разказ трябва да бъде построен върху запетая и „но“ (. . . , но . . .)¹. И наистина у Вазов — дядо Йоцо ослепява, но освободението на България му дава втори очи; у Елин Пелин — съдията-изпълнител се готви да изгребе хамбара на сиромас Стоичко, но Андрешко изиграва съдията и спасява житцето; у Йовков — Сали Яшар иска да „стори себап“, но разбира, че „колите, дето ги прави, себап са“ . . .

Формулата е не само остроумна: тя улучва живеца на късия разказ като жанр — неговия строеж, сюжетно-композиционната му схема. Късият разказ взема случката — героя — проблема в мига, когато случката става, героят се променя, проблемът се разрешава — в преломния миг, когато едно нещо се превръща в друго нещо. Запетайката и но-то на Алексей Толстой изразяват тъкмо този „контрапунктов“ строеж на разказа. Затова късият разказ е събитие и когато е само психология, епичен и без особена фабула, конфликтен е, без да бъде драма: той дава ставането, осветява пресечната точка, разкрива промяната. Затова може би в никой друг литературен жанр въпросът — как е построена творбата — не придобива такава специфична важност. Едва ли другаде съотношението на частите, организиращата сила на центъра, ритъмът, мярката, единството, с една реч логиката и здравината на художествената конструкция излизат така явно напред, за да свидетелствуват за качеството и свое-

¹ Статия първа.

² Ал. Толстой. „Что такое маленький рассказ“, Лит. газета, 19. II. 1955, бр. 22.

образието на творбата, както при късия разказ. Романът и дори повестта, както неведнъж е отбелязвано, със своята сложна и гъсто разклонена система дават много повече възможности за изходи и комбинации. Разказът милост не знае: „запетая плюс но“... На тази минимална строителна площадка няма място за маневриране, няма къде да се бяга, нито къде да се скъят резерви: съумей да си построиш работната така, че да ти стигне — или се стърколи от скелето долу. Ето защо, струва ни се, без да абсолютизираме значението на Алексей Толстоевия афоризъм, че едно успоредно изследване — как нашите трима майстори реализират разказите си, е твърде целесъобразно да започне с въпроса — как ги изграждат те. Да се хване при подобен анализ жанровата характеристика на творбата, в случая нейния сюжетно-композиционен принцип, ще рече да се дръпне онази бримка, която ще разплете образната тъкан на разказа кръг след кръг, докато не обхване всичките. Едно такова раздипляне разказите на нашите автори в светлината на тяхното художническо светоусещане, на мирогледа и метода им би разкрило постепенно логиката на творческото мислене у всеки един от тях и с това би дало пряк материал за изводи и обобщения относно стила на тримата. Стилът е дълбоко свързан с жанра, както е дълбоко и тясно свързан изобщо с формата, с начина, по който художественият замисъл става „естетическа реалност“.

Но да се раздипли образната тъкан на художествената творба винаги е дълга работа, изискваща много авторски страници и читателски часове. Настоящата статия не си поставя задачата що-годе да изчерпи стиловия паралел между тримата. Това са отделни наблюдения и изводи, които — както всяко наблюдение върху стила — засягат всички страни на творбата, но в случая се движат главно по две линии: на композицията, разбирана в най-широк смисъл на думата, и на лирическото, идейно-емоционалното съдържание на разказите.

Така или иначе, в центъра на настоящите бележки застана Елин Пелин. Това се дължи преди всичко на обстоятелството, че у Елин Пелин късият разказ като жанр намира най-ярка изява, получава класически завършен вид. В него няма например мемоарно-автобиографични тенденции, както у Вазов, или Йовковите тежнения към поразгърнати жанрове като повестта и дори романа. Със своята жанрова „чистота“ Елин Пелиновият разказ е особено подходящ като отправна точка и като ориентир при сравняването на тримата автори.

Най-после не е без значение и обстоятелството, че след своя предшественик и учител Вазов, Елин Пелин прави една голяма, новаторска крачка в развитието на разказа. Между другото той дава нова функция и ново съдържание на пейзажа, създавайки по същество лирическия разказ в нашата литература. А всичко това допълнително съсредоточава вниманието върху него.

★

И така „запетая плюс но“, за да се върнем към онова „златно ключе“, което Алексей Толстой така щедро подхвърля сред общата бедност на теорията за жанра. Баба Илийца чудо сторва, за да спаси въстаника, но той загива в трагичната безизходица на разгрома; Станчо и Стоилка са отишли да поменават покойните си сърузи, но животът иска своето, и те се сватосват на гробищата на връх задушница; дядо Васил не иска да мисли, защо са червени като кръв цветовете на нара,

и о, спомените идват един след друг, баба Въла наизважда от сандъка онези неща, които тя вади само за да плаче над тях — и старецът се напива и тръгва из полето, бръмчейки в полусъзнание „ангел вопияше“, за да разнесе мъката си (Йовков — „Стари хора“). Схемата е една и за Вазов, и за Елин Пелин, и за Йовков. А нейните конкретни реализации са толкова, колкото автори се заемат с нея.

От пръв поглед например личи, че ако става дума за Алексей Толстоевата формула, най-близко до нея, като нейно пряко въплъщение стоят разказите на Елин Пелин, непосредствено до тях се нареждат Вазовите, а сравнително по-далече, като един усложнен, косвен вариант идат тези на Йовков.

Тази близост, това леко и почти буквално покриване на Елин Пелиновата архитектуроника с формулата на Алексей Толстой се дължи на онова свойство, което ще си позволим да наречем събитийност или дори едно събитийност на неговия разказ. Не сюжетност — сюжетни са разказите и на Вазов, и на Йовков, сюжетен е целият епос; при това сюжет е по-широко понятие и далеч не се изчерпва с разказаното събитие. Разказите на Елин Пелин са събитийни, защото събитието или „случката“, както обича да казва той, играе изключително важна и своеобразна роля в строежа на неговите творби.

„Задушница“, „Андрешко“, „Иглика“, „Спасова могила“, „Хитрец“, „Престъпление“, „Пролетна измама“, „Косачи“, „Нане Стоичковата върба“, „Непастие“, „Изкушение“, „Душата на учителя“, „Любов“, „Сиромашка радост“, „Гост“, „Среща“, „На браздата“, „Вдовец“, „Лепо“, „Кумови гости“, „Тотка“, „Адвокат“, „Самодива“, „Син“, „Край воденицата“, „Ветрената мелница“ и др. — практически цялата класика на Елин Пелин — дори легендите от „Под манастирската лоза“, дори анекдотите от „Аз, ти, той“ — представляват разкази на случки, изградени са върху събития и повечето пъти върху една случка, върху едно събитие. Няколкото отклонения като „Летен ден“, „Кал“ и „Мечтатели“, отчасти „Скорецът“, „Старият вол“ и може би още един-два, са по-скоро вариации на горната постройка. Типичният Елин Пелинов разказ се крепи на случката, той, така да се каже, композиционно се изчерпва с нея. Затова и може да се разкаже било по-пространно, било по-сбито, било дори с едно изречение, без да загуби сюжетната си ядка: подивял от сиромашия селянин отсича единичното украшение на своя двор и на цяло село — върбата с дванайсетте църкелови гнезда; или — болно дете умира на връх чудотворната могила тъкмо през нощта, която би трябвало да му донесе изцеление; или — сиромаси, забогатели с дългоочаквана рожба, осиновяват с щедростта на бедния човек едно подхвърлено дете. . .

Да не бъдем криво разбрани: Елин Пелиновият разказ не се свежда до случката — тогава той би бил анекдот. Но случката държи разказа архитектуронически, и всичко друго — образи, портрети, характеристики, пейзаж, диалог се организират от нея, подчиняват се на нея. Тя е именно „хрумването“, на което долкова силно набляга Елин Пелин, когато обяснява как пише¹ („... от едно нещо ти хрумне за друго нещо“).

Именно с такова хрумване-случка, хрумване-сюжетна ситуация започва непосредствено творческата работа у Елин Пелин. Защото само

¹ Елин Пелин. Беседа с писателите.

такова хрумване може да задвижи запасите от видено, чуто и преживяно на автори като Елин Пелин, да ги притегли и да ги организира около себе си, за да направи от тях разказ. Показателна е например иронията, с която Елин Пелин описва в същата беседа как някога си Петко Тодоров се мъчил да направи разказ, тървайки не от случка, не от жизнена ситуация, а от една дума, която вероятно за него е носела определено настроение, била е словесно-поетичен образ (думата „камъни“, която Петко Тодоров написал предварително като заглавие на един свой разказ, който обаче въпреки усилията му не мръднал по-далеч от първата си фраза). Като оставим настрана въпроса — кое е вярно и кое не в този спомен, както и явния личен елемент — едно остава безспорно, и то се отнася не до Петко Тодоров, а до Елин Пелин: колко органична, колко необходима и професионално важна за разказвача Елин Пелин е случката и като тласък за работа, и като средоточие, като гръбнак на разказите му. Същият смисъл има и критиката, която Елин Пелин отправя към някои Йовкови разкази от 30-те години: „... Много често в неговите разкази липсва център. . . Кой е геройт тук? И къде е центърът? (казвал Елин Пелин по повод разказа „Белите рози“). Е, вижда се, че оня момент на непомитането на падналите от вечерта рози е уж този център, това ще е направило впечатление на автора, но не е направен този момент център, от който да излиза и към който да се връща разказът.“¹ Елин Пелин не може да си представи хубав разказ без случка-фокус, без ясен събитиеен строеж, без отчетлива и центроостремителна сюжетно-композиционна структура. Колко е вярно това за самия него показват и опитите на този роден разказвач да пише лирика — все едно дали в стихове или в проза като „Черни рози“ — опити, които въпреки прехласванията на някои критици,² не само че не са класика за Елин Пелин, но са слаби произведения на голям писател.

Оттук преди всичко идва познатият лаконизъм и стремителността на разказа у Елин Пелин: две ярко характерни за него черти, които рязко контрастират с начина, по който разказва един Йовков например. Ако за Елин Пелин обикновено са достатъчни 3—4 страници, за да изчерпи разказа си, за Йовков те едва стигат, за да го започне. Докато Йовковият Токмакчия („Съд“) стигне до прелома си, нужни му са толкова страници, колкото на трима Елин Пелинови герои, за да изживеят своя — да не говорим за дядо Давид или за Боянов, за Вълкадин и за Иван Белин. Разбира се, работата не е в броя на страниците, привеждаме го само като ярка външна проява на същината, пък и не всички Йовкови разкази са дълги и не всички Елин Пелинови — къси; а — в принципа на строежа, в начина, по който двама писатели ще отрежат материала си, как и къде ще му прокарат контурите, както двама художници различно ще отрежат хоризонта на платната си. Елин Пелин реже по най-кратката линия — по диагонала на действието. Той взема вече на зряла за разрешение ситуация и проследява стремителния ѝ ход на един дъх, докато я изчерпи. Игликината „случка“ е взета и проследена тъкмо така — просто и лаконично през трите дена и през трите ѝ срещи в гората. Така е и с Боне Крайнеца, с Монката и дядо му, с любвеобилния калугер от „Пролетна измама“, с Андрешко и съдията, независимо от това в продължение на

¹ Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йовков, изд. „Наука и изкуство“, София, 1960.

² Вж. например книгата на Д. Б. Митов Белетристи, София, 1939, изд. „Вазова задруга“.

колко дни или часа се изчерпва събитието (макар че Елин Пелин явно предпочита няколкочасовите и дори едночасовите случки).

За същото твърде красноречиво говори и началото на Елин Пелиновите разкази: те започват направо със събитието, и то „сграбчено“ още веднага в най-необходимите му компоненти. Още в първите една-две фрази Елин Пелин дава момента, мястото, героя или героите, които ще действуват, загатва и целта на действието им, заедно с основния лиричен тон на разказа, също така загатват чрез някое и друго определение или пейзажен шрих; и така снабден с необходимия минимум, той ги пуска да действуват и взаимодействуват. Ето как започва например „Вдовец“: „Рано една света неделя по черковната улица на горското селце Брестак бързо премина непознат селянин, прескочи с тоягата малката вадичка и в недоумение спря на широкия мегдан сред селото“ (момент, място, герой, начало на действието — явно е, че героят търси нещо и че това „нещо“ ще завърже интригата). Или „Престъпление“: „Ето. След три години скитане по чужбина, Липо се връща от чужбина в село. Бос, с тесни стражарски панталони... по риза: ... Липо върви край Искъра и босите му крака тежко пухат в дебелия, мек като брашно прах по нажежения от слънцето път, и вдигат цели облаци“ (пак героят, началният момент на сюжетното заплитане — връщането на героя в село, мястото, загатната емоционална атмосфера). Непосредствено след тези първи едно-две изречения, с които се завързва действието, Елин Пелин обикновено дава кратък пейзаж, който подхваща и разширява едва доловимите лирически нотки от предходните фрази, за да прозвучи вече ясно основната лирическа мелодия на разказа. Така е във „Вдовец“, където, след цитираните по-горе редове, иде: „Беше хладна и ясна есенна утрин. Тънка първа слана сребреше покривите и бурунака край пътя. Над високите и тъмни гори на изток се пръскаха силни слънчеви зари, и чистото небе и сънната земя умилено гледаха нататък.“ Така е и в „Престъпление“: веднага след героя идва картината на Искъра, който се вие и негодува из напечената си от юлското слънце клисура. Още по-наложителен е лирико-пейзажният къс след такива начални фрази, които само съобщават факта, само сигнализират началото на действието, както е в „Хитрец“: след „Арестантът Петко Лисичката, дребен крадец, върви напред, а три крачки след него върви полицейският стражар Иван Кюсето с пушка на рамо“ — веднага следва: „Полето пусто. Път кален и безкраен. Цялата земя мъртва и мокра като удавена бабичка. Небето се схлупило над земята, облачно, грозно и безнадеждно“. Обратно — ако началните една-две фрази на разказа представляват лирико-пейзажен къс, непосредствено след тях идват една-две други с героя и момента на действието, така че началото на разказа пак се закръгля цялостно, заредено с всички елинпелиновски елементи, за да потече едно пълноценно и стремително повествование. Такова е началото на „Иглика“, „На браздата“, „Край воденицата“, „Пролетна измама“ и пр. На пръсти обаче се броят разказите, които започват с авторски размисли или спомена като „Грях“, „Старият вол“ — точно противоположното например на Вазов, в чието творчество лирико-публицистичните, философски, исторически и пр. интродукции, отстъпления и послесловия играят голяма роля. Редки са и разказите с ретроспективен строеж, с връщания към предисторията на героя или събитието (само „Скорецът“, „Кал“, „Сълза Младенова“, „Лаборатория“, донякъде „Ветрената мелница“). Точно противоположното на

Йовков, който, едва започнал, се връща назад в девет от десетте случая, за да разкаже какво е било преди да започне. Йовков предпочита лъкатушния ход на повествованието, усложнения строеж, забавения ритъм и съответно с това си подбира и началото. Елин Пелин още от първа дума дава такъв начален тласък на разказа, който да му осигури праволинеен ход, прост и ясен строеж, бърз ритъм. Той пуца разказа по течението на действието, и то по талвега му, който ще го изведе най-пряко и най-бързо до целта. А целта на Елин Пелин, както на няколко пъти е подчертавал сам той, това е „к р а я т“, развързката, това е — „как ще свърши“ разказът.

Ясно е тогава, защо Елин Пелин не се с п и р а, за да даде обособени по място и автономни по значение портрети, характеристики, описания, дори пейзажи: всички тях той дава п ъ т е м, в хода на действието и следвайки неговите чупки. Всички те се изграждат постепенно в съзнанието на читателя от беглите щрихи и ремарки, пръснати тук-таме наглед случайно, а всъщност тъкмо по онези места, където ги подсказва логиката на разказа и където те най-пълно и най-естествено биха се възприели от читателя. Сякаш не сме читатели, а зрители: възприемаме героите не изведнъж и нацяло, не и предварително или в нарочно направени паузи, а така както е в действителността — в зависимост от движението и постъпките им, както ако бяха пред очите ни. Авторът не направлява възприятието ни, не застава между нас и него, както прави Вазов например, не пояснява — той сякаш гледа с нашето око. Тази необикновена лекота и естественост на читателското възприятие е едно от най-своеобразните и ценни качества на Елин Пелиновите разкази, една от тайните на тяхната прелест.

Така пътем, с по една-две думи, един жест, една ремарка изникват пред очите ни Монката — с ръчичките, които висят като клечки и сините жили под прозрачната кожа, Иглика — с босите издраскани нозе и хурката на кръста, горският — с вълчите зъби и червеното лице, което става бяло като книга, когато го избърше с кърпата, Нане Стоичко с проскубаната капа и веждите като сламени стрехи, Калина Пипеничката, Станчо и Стоилка и другі.

Елин Пелин е признатият майстор на ярката, точната, лаконичната, дълбоко народна и пределно изразителна реплика. Диалогът играе огромна роля в неговите разкази и заема дори чисто количествено голямо място в тях. Както за всички разказвачи, така и за Елин Пелин диалогът и изобщо пряката реч са могъщо средство за характеристика. Но не само за това. Блестящо изпълнявайки традиционната си характерологична функция, пряката реч и най-вече диалогът в същото време са едно от основните композиционни средства на Елин Пелин. С тях Елин Пелин не само характеризира, а и строи: тласка действието, разгръща сюжета, дава развързката. Композиционният гръбнак на „Андрешко“ — това е словесната престрелка между него и съдията, на „Задушница“ — разговорите между Станчо и кумата, Станчо и Стоилка. „На онзи свят“ пък изобщо е само монолог и диалог с няколко авторски ремарки. Случката става чрез разговора, диалогът покрива действието, събитието се предава чрез репликата. Затова така логично идва например номерът на Андрешко на края — финалната постъпка е само венецът на върволицата „речеви постъпки“, които я подготвят. Построени предимно върху репликата—диалога са и „На браздата“, „Адвокат“, „Нещастие“, „Мечтатели“, „Летен ден“, „Хитрец“, „Сиромашка радост“ и